معنى من الأسطورة الرومانسية
المأساة إلى الحافة الحرجة

بقلم: غالي شكري

.. ان الفرق الرئيسى بين واقعيـــة نجيب محفوظ ورومانسية يوسف السباعى يتضح لنا بجلاء من الفرق الجوهرى بين شخصية « حسنين » فى رواية « بداية ونهاية » ، وشخصية « أحمد » فى رواية « انى راحلة » . فكلاهما ضـابط بالجيش المصرى فى فترة زمنيـة واحدة تقريبا ، ومن فئة اجتماعية واحدة ، تقريبا أيضا . وبالرغم من انهما معا يعانيان ويلات المرحلة الرومانسية بطبيعتها التى يتأزم فيها التناقض بين القيم القـــديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة ـ الا أن رؤية نجيب محفوظ للواقع تختلف اختلافا كيفيا عن رؤية السباعى ، مما جعل هذه الشخصية تختلف عن تلك اختلافا فى النوع لا فى درجة المعاناة من بشاعة الواقع ومأساويته . فقد اختفت رومانسية حسنين تحت الأردية الكثيفة التى البسها له المؤلف من الأحداث والمواقف والشخصيات الأخرى المحيطة به ، اذ جعل من التمرد الاجتماعى على الواقع هـــدفا للشخصية واتجاها لسهم سير الأحداث وتكوين المواقف . بينما ظلت المشكلة العاطفية ـ على وجهها الرومانسى المحض ـ هى المشكلة شبه الوحيدة فى حياة أحمد . وبينما تنتهى حياة الاثنين بالموت ، فان حسنين يموت « منتحرا » كاحتجاج غير واع على الطريق المســدود الذى سار فيــه الى النهاية فاصطدم بالحقيقة المرة ، وهى أن التمرد الفردى هو اجهاض للثورة الاجتماعية ، هو احدى مراحل السقوط والانهيار فى تاريخنا الحديث . بينما يموت احمد فى « انى راحلة » على اثر السم الذى تمدد بشرايينه لانفجار الزائدة الدودية ، فيسلم الروح بين يدى حبيبته التى تؤثر بدورها الانتحــار حرقا بعد أن كانت الحيــاة تبتسم لهما . الخاتمة الفاجعة فى « بداية ونهاية » لها دلالة اجتماعية خطيرة من ناحية ، كما أنها تتصل بتركيب الأحداث فى الرواية فيما يشبه الحتمية من ناحية أخرى . أما الخاتمة الفاجعة فى « انى راحلة » فهى ذروة البناء الرومانسى من المفاجآت التى تستدر الدموع من عيون الجيل القارىء وتمنحه الاحساس بالراحة والطمأنينة .. على النقيض من الآثار التى تركتهـا « آلام فرتر » فى الجيـل الأوربى فلم تستدر الدموع بل فجرتها ، ولم تمنحه الراحة أو الاطمئنان بل أشعلت نيران التمرد الرومانسى الذى دفع الكثيرين من الشباب الى الانتحار فور قراءتهم للنهاية الفاجعة . ذلك أن هذه النهاية لم تكن قط ذروة بناء « المفاجآت » بل كانت التعبير الوحيد لفروسية الانسان الرومانسى فى القرن التاسع عشر .

هذا لا يعنى ان خطأ يوسف السباعى هو فشـــله فى دفع القراء الى الانتحار ، فالجيل القارىء عنـــدنا يختلف فى تكوينه الأصيل ـ قبل القراءة ـ عن الجيـــل الأوربى . وهـــو يكتفى بالتعليقات الحماسية على هوامش الكتب أو ذرف الدموع على مصير البطل أو البطلة التى حققت له فى الخيال ما لم يستطع أن يحققه فى الواقع . ان القراءة عند هذا الفريق من الشباب الذى أدمن قراءة المنفلوطى والسباعى ، هو تعويض نفسى يكسر حدة التمرد ـ ولا عجب بعدئذ فى اعجــاب معظم القراء بما دعوه « الأسلوب » ، ولا غرابة أيضا أن يكون المستوى اللفظى للأسلوب عند المنفلوطى ـ لا فى نظراته وعبراته وانما فى ترجماته ـ هو منديل العزاء الذى يحتفظ به القارىء فى مخيلته وأحلامه ، وربما فى رسائله الى الطرف الآخر فى حبـــه المحروم . لان الأسلوب كما يفهمه هو هذا الحشد من المطلقات الشعورية المجنحـــة تلك التى تطلق مكنونات صـــدوره بكل ما فيها من مزيج اللذة والألم ، السعادة والمرارة . ان هـــذا « الأسلوب » هو مفتـــاح المرجل الذى يغلى من تحتـــه بركان العواطف المهتاجة ، فيحدث « التنفيس » والارتياح العميق .

ولقد تكاملت « الأسطورة الرومانسية » فى أدب يوسف السباعى بصورة واضحة فى قصتيه « بين الأطلال » و « فديتك يا ليلى » ، ولعله من الدقة أن نقول ان هذا التكامل لم يحدث من قبل الا فى القصص القصيرة لمحمود كامل ـ فى الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن ـ الى أن تطورت هذه القصص الرومانسية القصيرة الى مستوى من النضج والاكتمال عند سعد مكاوى . ولكن الرواية الرومانسية فى بنائها الأسطورى الذى يقطع كافة الأوصال الاجتماعية بينها وبين الواقع ويدفع بالشخصيات والأحداث والمواقف الى جزيرة مهجورة من احلام الطبقة المتوسطة ، لم تجد فنانا آخر غير يوسف السباعى يصل بها الى هذه الدرجة من التكامل التى نشاهدها فى « بين الأطلال » و « فديتك يا ليلى » .

ولست أريد أن أعقد المقارنات بين الروايتين ، ولكنهما معا ـ وبغير انفصال ـ يصوغان مفهوم المؤلف عن الفن الرومانسى من كافة النواحى التكنيكية والفكرية . فشخصية الرجل فيهما هى شخصية الفنان سواء كان أديبا فى احداهما أو موسيقيا فى الأخرى ، ولابد من ان تنشأ البطلة وهى محرومة من حنان الأبوين منذ الطفولة ، سواء عاشت الأولى فى مدرسة داخلية ، أو عاشت الثانية فى كفالة جدها .

وكلتا الروايتين تقوم على أداتين فنيتين مشتركتين هما : نظام القصتين المتداخلتين حيث تحتضن احداهما الأخرى فنلاحظ ان ثمة قصة داخلية ـ هى جوهر المأساة ـ وقصة خارجية تحيط القصة الأخرى بذراعيها فى حنان الخاتمة السعيدة . أما الأداة الأخرى فهى ما يسميه السينمائيون بالفلاش باك حيث تبدأ الرواية من موقف ما يدفع احدى الشخصيات الى تدفق الذاكرة الى الماضى فتروى القصة فيما ندعوه بالذكريات التى يضم شملها الرسائل أو المذكرات .

هكذا تبدأ « بين الأطلال » بفتاة جامعية اهم سماتها الاعتداد والتشبه بالرجال ، يستهويها أحد اساتذتها واهم سماته صغر السن مع الثقة بالنفس الى درجة الغرور . وهو ـ كما يقول المؤلف ـ لا يشتهيها « ولكنه يقدسها » . وسوف تستدرجنا قصتهما الى فكرتين اساسيتين عند يوسف السباعى لم يركز عليهما فى « انى راحلة » وان اختتمها بهما ، واقصد بهاتين الفكرتين : المعادلة الرومانسية ، ورد الفعل الرومانسى . وبالرغم مما بينهما من علاقة التفاعل وتبادر التأثر والتأثير ، الا أننا سنبدأ باحدى الفكرتين ـ وهى رد الفعل الرومانسى ـ لنتابع « بين الأطلال » كامتداد لانى راحلة من احدى الزوايا ـ وهى الخاتمة بالتحديد ـ ثم نواصل مسيرنا الى « فديتك يا ليلى » كوجه آخر للأسطورة الرومانسية ففى « انى راحلة » تقول عايدة « سأكون معك هكذا دائما : ست بيت . اريد أن أكون زوجة وخادمة » وفى « بين الأطلال » تقول سامية ، الفتاة التى كانت تعد نفسها لنيل الدكتوراه ورئاسة الحزب النسائى والوزارة « ان المرأة اذا أحبت .. فهى تفضل مسح حذاء زوجها على رئاسة الوزارة » . اننى أدعو هذا التناقض أو الانقلاب من النقيض (الثقافة والعمل) الى النقيض (الحريم) برد الفعل الرومانسى الذى تتورط فيه الفتاة المصرية دون وعى بأن الثقافة والعمل هما الوجه الآخر للحب أو العلاقة الصحية . ذلك أن الثقافة والعمل والحب ، جميعها حلقات فى سلسلة واحدة هى المجتمع الجديد الذى تزدهر فيه قيم الطبقة المتوسطة الوافدة مع الثورة الوطنية الديموقراطية . والفصل اذن بين الثقافة والعمل فى جانب ، والحب فى جانب آخر ، ليس الا « رد فعل » يتسم بالتضحية والمبالغة . فالمرأة فى بلادنا لم تكن قد وصلت فى مدارج الرقى الحضارى الى مستوى عال من الثقافة والعمل يتيح لها فرصة « الملل » فى ظل النظام البرجوازى ومن ثم يكون رد الفعل الحضارى هو الهجرة من الشارع والمصنع والجامعة الى البيت . ان « عودة نورا » التى تلمح خطواتها فى صفحات الادب الأوروبى الحديث لا علاقة لها برد الفعل الرومانسى الذى لمحنا بوادره فى أدب يوسف السباعى . وهذا هو الفرق الأساسى والحاسم بين عايده وسامية من ناحية ونورا من ناحية اخرى ، ان ثورة الفتاة الرومانسية عندالسباعى ثورة قاصرةومقصورة على الجانب العاطفى بين العلاقات الاجتماعية الجديدة ، فهى ثورة جزئية ، بل هى ثورة مجهضة أيست مجرد تمرد سطحى ساذج . بينما ثورة نورا هى ثورة

العصر البرجوازى الجديد فى أوروبا ، ثورة العلاقات الاجتماعية الجديدة فى شمولها على كافة القيم الاقطاعية القديمة فى شمولها أيضا .

ان الاستطراد فى هذه النقطة ينبع من اهميتها القصوى ، فالشكل الثورى لتمرد فتيات «انى راحلة» و « بين الأطلال » و « فديتك يا ليلى » يحتوى مضمونا موغلا فى الرجعية والتخلف . فاذا كان الانتصار فى الحب ـ بالرغم من كافة القيود ـ يتضمن العودة الى الوراء والتقهقر ، فلابد لنا من ان نعيد النظر فى طبيعة هذه الثورة التى حملت لواءها هذه الفتيات ومعهن المؤلف . ذلك أن الانفتاح على علاقة صحية فى الحب لا مناص من أن يرافقه انفتاح مماثل على كافة العلاقات الاجتماعية الاخرى ومنها العمل والثقافة والمؤلف هنا يلعب دورا شديد الأهمية ، فاذا كان القارىء لهذه الرواية أو تلك يشعر بارتياح عميق مع قطرات الدموع التى تتساقط على الصـــفحات ، فاننا نشعر بدورنا بقلق مخيف على الرسوبات التى يمكن أن تستقر فى هذه النفوس والقلوب والعقول الغضة ، حين تتلقى فى أعماقها هـذه الشحنة الفكرية الخطيرة : ان انتصار الحب يعنى العودة الى البيت .

فى « بين الاطلال » نفاجأ بأن الشاب الذى احبته سامية هو ابن المرأة التى عاشت معها طول العمر على انها « امها » .. ولكن المرأة تدفع الى سامية ببضع أوراق تقرأ فيها قصة غرام فاجع ، قصة الفتاة التى عاشت يتيمة فى بيت الطالبات حتى احبت كاتبها المفضل وتعرفت عليه فبادلها حبا بحب . الا ان « القــدر » ـ القدر دائما !! ـ يحول دون النهاية السعيدة المرجوة لهذا الحب . فالعاشق زوج لامرأة مريضة لا يستطيع أن يهجرها ، ولأن العاشقة لابد أن تتزوج بحكم العرف والتقاليد التى يمثلها العم والخالة وبقية أفراد الأسرة . هـــكذا تخضع أخيرا وتستسلم فتتزوج وتنجب طفلا تحاول جاهدة ان تجعل منه عوضا عن حبيبها . وذات يوم تعلم أن الحبيب يعانى آلام الاحتضار ، فقد اصطدم بعربته وعيناه زائغتان لا تعرفان مستقرا الا فى الخيال . ماذا تصنع ؟ الحبيب أم الزوج ؟ انها تصر على الذهاب الى المستشفى والبقــاء الى جانب الذكرى الوحيدة فى حياتها . وعندئذ يدور هذا الحوار بينهـــا وبين الزوج :

« ـ اسمعى .. اذا خرجت من هذا البيت فلن تعودى اليه .

ـ سأخرج .

ـ ولن ترى ابنك .

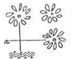
ـ ســأخرج .

ـ يجب أن تفكرى جيدا .

ـ سأخرج .

ـ انك مجنونة .

ـ سأخرج .. سأخرج .



وتخرج ، لا كما خرجت نورا الى العمل ، ولكن الى الحبيب المحتضر وهو يعانى سكرات الموت . نفس الحالة التى كانت تعانيهــــا فى صورة أخرى « انى ذبيحة فى باطنى .. أى مستقبل هناك لامرأة ميتة ؟ » . ان غلالة الحب الرومانسى الفاجع تظلل العينين بلون واحـد . لقد هربت نورا الى الغد والمستقبل ، وهربت هى الى الأمس ، والذكرى ، والماضى ، وأصبح هنريك ابسن ممثلا لروح العصر ، بينما نجد الكاتب المصرى فى مأزق حرج : لقد مزق كافة الأوصـــال الاجتماعية بين (الأسطورة الرومانسية) والواقع الخارجى ، فلم تعد الفتاة التى تمارس القيم القديمة كافة الضغوط السلبية على عقلها ووجدانها ، بقادرة على ان تمثل روح عصرنا . ويتحالف الماضى والفجيعة والذكرى الدائمة التجدد فى بناء « قصر التيه » أو قصر الجنون من أحلام اليقظة التى يتبادلها العشاق : تارة هى تكتب قصة حبها وتنهيها بخاتمة أليمة مريرة ـ قبل أن تحدث هذه الخاتمة بالفعل ـ فيصاب هو بالسل ،

ويقضى لحظاته الأخيرة بين يديها . وهو أيضـــا ـ قبل أن يموت فى الواقع يكتب قصتهما وما تخللها من سوء تفاهم ، ولكنها تعود اليه فى اللحظة الأخيرة نادمة مستغفرة « ولكن تجدينني قد انتهيت » .. هذه الأمنيات المتبادلة وهم أحياء ـ أمنيات الموت ـ يحققها لهما الكاتب ، فيظل قصر الجنون مشيدا حين يموت الحبيب بين يديها ، وتموت زوجته أيضا بين يديها ، ويبقى لها ابنته التى ولدت دون سوء وجدها العجوز الذى لا يلبث أن يرحل . وهكذا تعيش فى بيته تقبل كل ما مست يداه ولمس بجسده . وكثيرا ما يتبدى قصر الجنون حلمـا يوجز قصتهما فى رموز جزئية تنتهى بوجه عجوز تكشر عن أنيابها كانها تؤكد اختلاط الروحين « وان كانت احداهما فى الأرض والأخرى فى السماء » .. تماما كما انتهت هو أمل فى لقـــاء فى السماء » هكذا تربى ابنته الوحيدة « سامية » بينما يتربى ابنها الوحيـــد « كمال » بعيدا عنها . وهنا تتدخل المعادلة الرومانسية عند يوسف السباعى فيلتقى كمال ـ دون جميع البشر ـ بسامية ، فلا يحول بينهما القدر هذه المرة . انما تمسك الأم ـ البطلة الحقيقية للرواية ـ بالرسائل والزهور الجافة الميتة فتنساب الدموع من عينيها وتمتزج بهشيم الزهور وتختلط بالسطور كانها تؤكد اختلاط الروحين « وان كانت احداهما فى الأرض والأخرى فى السماء » .. تماما كما انتهت « انى راحلة » بتشبيه الـكاتب للهيكلين اللذين أسفر عنهما الحريق والانتحار والموت بأنهما ذوب هشيم أو فتات رميم .

ان يوسف السباعى الحائر بين الفصحى والعامية يطالعنا فى « بين الأطلال » بنفس الحيرة اللغوية ، مضافا اليها تكرار أداة الاستدراك « ولكن » معبرا عن ذروة الحيرة ، أو هو يكاشف القارىء بما وراء الكواليس فيتابع الشخصيات فى مواقف وأحـــداث يدرى بها سلفا ، بينما هى التى تفاجأ بما يقع لها أو من حولهـــا . وما يزال يوسف يطالعنا بالسمات الأساسية الشخصية الرومانســـية من ميـــل حاد الى الاطلاق والتعميم والايمان بالقدر الميتافيزيقى والروح الخالدة والجسد الفانى ، والطريق اللا نهائى للحب . الا أن يوسف فى « بين الأطـــلال » يطرح مجموعة من القضـــايا الفـــكرية والمشكلات الفنية التى ترافقنا فيما بعد الى « فديتك يا ليلى » .

* ومن هذه القضايا والمشكلات فكرة استقطاب العلاقات الانسانية كلها فى علاقة « الحب » واختيار الفئات المرفهة من الطبقة الوسطى التربة خامة للمأساة ، كذلك اختيار الفتاة ـ بطلة الرواية ـ يتيمة الأبوين ، وتسرب سلطة القيم عليها الى بقية أفراد الأسرة كالأعمام والخالات والاجداد . وكذلك أيضا يتم اختيار الفتاة الصغيرة السن ، أما العاشق فغالبا ما يكون فى ضعف سنها . كما يتم اختيار هـــذا العاشق من الوسط الفنى غالبا كأن يكون أديبا أو موسيقارا .



● كذلك فكرة « الماضى » فى الرواية الرومانسية ، فهو ليس الجذور الاجتماعية ، وانما هو الجذور النفسية . ومن هنا يتخذ القالب الفنى شكلا رئيسيا هو الذكريات والرسائل والمفاجآت كما نلاحظ أن أكثر من شخصية تحكى الرواية ، بالاضافة الى أن استخدام ضمير المتكلم أو ضمير الغائب لا يأتى وفقـــا لتعقد الأحـــداث وتشابكها وانما وفقـــا للخط المستقيم الذى ينتظم هـــذه الأحـــداث وينســـاب بينها .

● **ولعل الأفكار الفنية الثلاث : الحلم والخيال والمستحيل ، من اكثر الأدوات التعبيرية قدرة على نسج « الأسطورة الرومانسية » .. فالحلم الرومانسى ليس تفسيرا للأحداث أو تغييرا للمواقف ، وانما هو « تجسيد » مواز لها ، أى أنه بمثابة المرآة « الحاضرة » لكل ما يدور فى العالم الرومانسى . ان الحلم هنا لا علاقة له بالفلاش باك أو التداعى الذهنى ، فهو ليس من أدوات « الماضى » ، بل هو من عناصر لحظة الحضور . أما الخيال فهو ليس عالم « الوهم » الا اذا اعتبرنا الوهم من عناصر الواقع الرومانسى . أى أن الخيال ليس حلقة مفقودة فى تركيب الذاكرة التاريخى ، ليس لحظة غياب زمنى او مكانى عن مركب الوعى ، بل هو لحظة حية عميقة الفور فى التكوين النفسى تتشكل مع الشخصية الرومانسية وفق تطور « المخيلة » الخاصة بها . وهكذا تصبح « النهاية المريحة للأعصاب القارئة » فى أدب السباعى جزءا مقصودا فى البناء الفنى للخيال الرومانسى . كذلك فالمستحيل هو الطرف الآخر لمقولة القدر الميتافيزيقى فى « الأسطورة الرومانسية » ، هو الطريق اللانهائى المفتوح للخيال والحلم .**

ان هذه المجموعة من الملاحظات تضيىء لنا « بين الأطلال » بنفس القدر الذى نستنير به فى رؤية « فديتك يا ليل » . والروايتان صدرتا فى عامين متتالين هما ١٩٥٢ و ١٩٥٣ . فاذا أضفنا أوجه التشابه العديدة بين القصتين ، والموقف الفكرى الموحد بينهما ، احسسنا أكثر فأكثر ان ثمة مسافة موضوعية سابقة على صدور « بين الأطلال » تفصل بينها الى حد ما وبين « انى راحلة » التى لم تكن سوى همزة الوصل الفنية بين الفانتازيا الفاجعة والأسطورة الرومانسية . ثم نلاحظ أن الفنان قد وصل فى الأسطوره الرومانسية الى « حافة حرجة » هى الحافة الاجتماعية حين كتب أعظم أعماله على الاطلاق « السقامات » عام ١٩٥٢ . وهى حافة حرجة لأن المؤلف لم يتوقف عندها ، لم يجعل منها نقطة تحول فى تاريخه الأدبى وانما كانت السقامات مجرد انطلاقة عاجلة نحو المجمع دفعت به لان يتجه نحو التأريخ للثورة المصرية منذ « رد قلبى » ١٩٥٤ و « طريق العودة » ١٩٥٦ الى « نادية » و « جفت الدموع » و « ليل له آخر » فى ١٩٦٠ و ١٩٦١ و ١٩٦٤ على التوالى . ولكن هذه المحاولات مع الرواية التاريخية لم تكن فنا تأريخيا بالمعنى العلمى الدقيق ، وانما جاءت فى اطارها الرومانسى أقرب الى أن تكون اطلالة عابرة من شرفة الأسطورة الرومانسية الى الحافة الاجتماعية الحرجة .

هذه الاشارة تنبع أهميتها من كونها تضع « بين الاطلال » و « فديتك يا ليلى » فى دائرة مميزة وسط هذه التشابكات المعقدة من الفانتازيا الفاجعة والأسطورة الرومانسية والحافة الحرجة . فالأسطورة الرومانسية التى تضم « بين الأطلال » و « فديتك يا ليلى » هى تلك الدائرة المغلقة على عاطفة الحب الفاجع . هكذا تتشابه مقدمة « فديتك يا ليلى » مع مقدمة «بين الاطلال» حين تقول « راجية » انها كانت تعيش مع جدها فى شبه عزلة عن العالم اذ فقدت أبويها وهى طفلة صغيرة . ولم تحاول قط ان تربط بين زوجها المنتظر الذى أعده لها جدها وبين فارس أحلامها الذى أعدته لنفسها ، ذلك انه لم يكن هناك بينهما اقل شبه ولا أدنى صلة . هكذا تصبح قضية الحب والزواج فى ظل الرومانسية هى قضية التناقض بين تجسيد الواقع – مهما كان طيبا – والسلسلة الرومانسية من الحلم والخيال والمستحيل . وكما كانت بطلة « بين الأطلال » تحفر فى مخيلتها تمثالا من ذهب لفارس أحلامها الذى تقرأ له الكتب ، كأنت راجية فى « فديتك يا ليلى » تصوغ فارس أحلامها على أنغام الموسيقى التى تسمعها له . وهكذا تقفز المخيلة الرومانسية عتبات الحلم والواقع نحو تحقيق المستحيل . وكما كان كمال فى « بين الاطلال » يقدس سامية ولا يشتهيها – حتى يصبح المستحيل شيئا قريبا من الممكن ، كانت راجية فى « فديتك يا ليلى » تؤكد ان الحب أسمى من أن يركز فى مظاهر مادية محسوسة كالجنس . وتبدأ الأحداث فى نفس الاطار الرومانسى ، وأن اختلفت فى التفاصيل ، الاختلاف الذى لا ينعكس على الشكل العام . فنحن مع « فديتك يا ليلى » نبدأ المسير مع صديقين فى طريقهما الى طبيب للأمراض النفسية ، لان أحدهما يعيش متوحدا مع عالم داخلى غامض يكافح الرمال والأمواج التى تتراءى لمخيلته وكأنها أصوات فزعة تستغيث به . حدثت له هذه الحالة الغريبة فجأة وعلى غير توقع أو انتظار ، فقد تركه صديقه فى بيت ناء له فى الاسكندرية ليكتب « أوبرا » جديدة اختشد لتلحينها منذ بعيد . ثم

عرف منه خلال فترة قصيرة أنه خطب ابنـــة الجيران ، وبعد فترة أقصر جاء الخبر المزعج من خادم صديقه فى برقية اسرع بنفســـه على أثرها يرى ماذا حدث . حينذاك فوجىء بحالة صديقه هــذه التى زلزلته من الأعماق ، فقـد رآه ممسكا بحقيبة لا يدرى ماذا بها ، ولا يتركها تفلت من يديه أبدا وقد استغرق فيما يشبه الذهول التـــام . استمع الطبيب الى هذا الجزء من القصة فلم يكتشف شيئا ذا بال ، ثم حاول أن يجرب مع « ابراهيم » الفنان الغائب عن العالم الطرق الطبية للتنويم وفتح أبواب الذاكرة واللاوعى ، فأنصت الى قصة حب رائعة وقعت بينه ــ هو الحريص على العزوبية ــ وبين ابنة الجيران الصغيرة . وتوقفت الذاكرة عن اليقظة وراح صاحبها فى غيبوبة جديدة يكافح فيها الرمال والأمواج ويحرص خلالها على الامســاك بالحقيبة التى يخيل اليه فى شرود أنها تحتوى الدليل الوحيد على جريمته التى يطارده الاخرون من أجلها ، والانتقام منه بسببها . انصت الطبيب ولم يلتقط ســوى النقطــة الأخيرة التى تدفق عنـدها تدفق الذاكرة والمشــهد الذى رآه حـين دخـل « ابراهيم » غرفة الكشف ورأى المروحــة الـكهربائية تدور فخيـل اليـــه أنهـــا طاحونة هــواء تبـدو كمـارد رهيب . أمســك الطبيب بهـذا الخيـط الواهن لعـلـه يصـل الى شىء عن طريق الخطيبة التى جاءت على الفور بالرغم مما بينها وبينه من قطيعة لعلها هى الاخرى تسهم فى شفائه . اقبلت راجية لتروى تفاصيل قصة الحب الرائعة التى عاشتها معه منذ قال لها « انى احس بأنك معجزة .. وامتلاك المعجزة ليس من نصيب البشر » ، ومنذ جسد لها التناقض بين الفنان والرجل فى جسد العاشق وروحه (نفس التناقض الذى جاءت به « بين الأطـــلال » بين الروائى والرجـــل فى الشخصية الواحدة التى أحبتها البطلة . وكان النصر النهائى للرجل ، بينما ظل الروائى انعكاسا له) فقد أحبته راجية أولا عن طريق الحانه ، ثم ازدادت له حبا حين عرفت الشخصية الخالقة المبدعة لهذه الموسيقى . لقد خافا معـــا من المستقبل كثيرا . اذ كانت أزمة التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الجديدة هى المحور الفكرى الذى تنسج الاحداث والشــخصيات والمواقف البناء الروائى من حوله .

هكذا كانت القيم ترشح راجية للزواج من ابن خالتها عبد الرحمن فهما معا الوريث الشرعى لتلك الأملاك الشاسعة التى يمتلكها الجد . وتتميز شخصية عبد الرحمن عند الجد بانه يشبهه فى شخصية « المادية العملية الواقعية » على حد تعبيره . أما ابراهيم فهو ليس الا « آلاتى » أى موسيقار بلا مستقبل أو مركز اجتماعى . ولم تخضع راجية كما استسلمت من قبل اخت لها فى « انى راحلة » بل أحست أن كلمات ابراهيم لها حول الثقة بالنفس والنضال من أجل ما تؤمن به ، فقد ازالت من نفسها الاستسلام . « لقد أذاب بقوة ايمانه ثلوج اليأس والخوف والعجز ، وجعلنى أجرؤ على التفكير فى حقى فى الحياة الواقعية .. لا فى حياة الأفكار » . هكذا وقفت راجية فى وجه جدها وابن خالتها والجميع تجهر بحقها فى تقرير مصيرها .

ولقد كان اختيار الفنان للجد الاقطاعى والحفيدة الرومانسية اختيارا موفقا غاية التوفيق ، لأنه يجسد ذروة الاحتدام والتلاحم بين القيم المهترئة الآيلة للسقوط والعـــلاقات البازغة مع تطور المجتمع الى مرحلة أرقى . وقد وفق الفنان مرة أخرى حين كتب الهزيمة للقيم الاقطاعية المنهارة الممثلة فى الجد العجوز ، وحين كتب الانتصار للعلاقة الحية الوافدة مع تقدمنا الحضارى ، هكذا طال الصراع واشتد التناقض ، ثم انتهى الامر بموافقة الجـــد على زواج حفيدته من الآلاتى . وظنت راجية أنها ــ فى ليلة القدر ــ حصلت على أمنيـــة عمرها . ولـكنها فوجئت ــ بالقدر ــ يوجه قصتها مع ابراهيم على غير ما تهوى ، اذ لاحظت عليـــه فى الفترة الاخيرة شرودا وسهوما غريبـا .. الى أن تلقت الطعنة الأخيرة فى قلبها حين أعلنهـا القطيعة دون ابداء أية أسباب على الاطلاق . حينذاك أيقنت أن « مصايرنا ليست بأيدينا .. بل هى فى يد قـوة أكبر ترسمها كما تشاء وتوجهها حيثما تشاء » . وكما لم يفهم الطبيب شيئا من الصديق أو المريض فانه لم يفهم شـيئا من الخطيبة أو العاشقة المهجورة . اذ بقيت حلقة مفقودة لم يتعرف أحدهم على مكانها . بقى أن يسافر الطبيب والصديق والخطيبة العاشقة مع الفنان المريض الى أرض المعركة ، الى الاسكندرية ، الى الشاطىء والصخور وطواحين الهواء التى كان يمرح حبهما بينها جميعا . وهناك يكتشفون جوهر المأساة . لقد عانى المسكين الاحساس بالقتل مرتين . الأولى وهو بعد طفل حين كان يلعب مع شقيقته الصغرى فأهملها دقائق قليلة تركته أثناءها وتسلقت طاحونة

الهواء ثم سقطت فى البئر متعبة . والمرة الثانية حين كان يلحن موسيقاه فى الصباح الباكر على الشاطىء . وذات يوم فوجىء بفتاة جميلة تشبه ليلى الصغيرة التى ماتت وهى طفلة فجاذبها الحديث وانفعل بما يشوب وجهها من أسى عميق . ودون أن يقصد سرد على مسامعها قصة زفايج « حذار من الشفقة » التى تنتحر فى خاتمتها البطلة المقعدة بعد أن يئست تماما وأيقنت من أن ما بينها وبين فارس أحلامها مجرد « عطف » طارىء . روع ابراهيم حين فوجىء فى يوم تال أن الفتاة التى أحس نحوها ميلا قويا هى الاخرى « مقعدة » ، وفوجىء مرة ثالثة حين عثر على آثارها فوق الرمال : ايشارب وكتاب « حذار من الشفقة » وحقيبة ! وكاد يصيبه الجنون حين تتبع آثار خطوات جسدها المقعد فأذا بهذه الخطوات تنتهى عند حافة الشاطىء ، فقد انتحرت ليلى الكبيرة بعد أن طابقت بين يأسها ويأس بطلة ستيفان زفايج وهكذا تثاقلت النوائب على قلب ابراهيم المعذب بهاتين الحادثتين ، فلم ير بدا من قطع علاقته براجية ، ولم يشعر بما طرأ عليه من تغيير كاد يفقد معه الذاكرة والعمر .

وما أن انتهى ابراهيم من سرد هذه الواقعة الأخيرة . حتى أفاق من ذهوله وشروره وسهومه ، وعاد من جديد الى حبيبته راجية ليجعل الطبيب يردد « لا نستطيع فى حياتنا ان نسيطر على ارادة القدر .. ولا نملك الا ان نؤدى واجبنا فى حدود قدرتنا .. ثم نخضع لما يفرضه علينا القدر صاغرين » .. وهذا هو المعنى العام الذى أكده يوسف السباعى مرارا ، وهو يعود لتأكيده مرة أخرى كخاتمة طبيعية للأسطورة الرومانسية .

ان البناء الفنى فى « فديتك يا ليلى » يقول جملة أشياء :

● يقول أن الكاتب يعتمد أساسا فى بناء الشخصيات على الأنماط البشرية والنماذج ذات الدلالات الجماعية أكثر اعتماده على الشخصيات المتفردة . فاختياره للجد الاقطاعى العجوز هو تجسيم للقيم التقليدية السائدة التى سبق أن مثلها فى صورة أخرى ولأهداف مختلفة أحمد عبد الجواد فى ثلاثية نجيب محفوظ . كما أن اختياره للفتاة الصغيرة التى تبلغ ستة عشر عاما وتفتقد أبويها منذ الطفولة وتحب من يكبرها الى درجة الضعف ، هو تجسيم لفكرة الحرمان من الحنان كأرضية تزدهر فوقها ورود الحب الرومانسى الذى يغذى أحلام الطفولة ويغور بجذوره فى أعماق الحرمان فيروى عطش الفتاة الى الأبوة والأمومة . لهذا ترى الحب بريئا دائما من فكرة الجنس .

● يقول البناء أيضا أن المقتبسات التى يختارها الفنان من الشعر القديم لم يعد لها ذلك المعنى التعليمى الوعظى المباشر الذى لاحظناه على الفانتازيا الفاجعة ، وانما هو يستمد معناه فى « فديتك يا ليلى » من الحنين الى الماضى . والماضى هو الركيزة النفسية التى تستند عليها عواطف الشخصية الرومانسية فى احساسها العميق ببشاعة الواقع الراهن . على أن من مهام الفنان الرئيسية « الايهام بالواقع » حتى يعيش القارىء فى مستوى الحد الأدنى من المعقولية التى تتيح له فرصة الحكم على الأشياء واتخاذ موقف محدد منها . من هنا يخرج الاقتباس الشعرى عن نطاق الايهام بالواقع ، وتصبح الفصحى على لسان الخادم من المزالق التى يتعين على الكاتب الحذر منها . ولقد كان يوسف السباعى فى « بين الأطلال » يسبق الحوادث بالصيغة الخبرية على لسان المتكلم فيفقد السياق القدرة على الجذب والتشويق ، ولكنه فى « فديتك يا ليلى » تمكن من تفادى هذا الخطأ التكنيكى الفادح . ومع هذا فقد تورط فى خطأ مماثل حين كان يسرد القصة على لسان احدى الشخصيات بالتبادل مع الاخرى فى فترات زمنية تلغى أهمية « الايهام بالواقع » .

● ان بناء الأسطورة الرومانسية فى « فديتك يا ليلى » يوضح الجهات الاربع الأصلية التى تدور بين جدرانها أحداث المأساة ، وهى المجهول غير المحدد الذى يتوق اليه الانسان الرومانسى مع أشواق الحب الفاجع ، وهى التحليل النفسى ـ لا الفنى ـ لأحداث الماضى الممتد فى الحاضر كذكريات دفينة فى أغوار الذات ولكنها تطفو على سطح الوعى بين الحين والآخر . وهى ارادة التكفير التى تلح على

وجدان الشخصية الرومانسية المحملة بالذنب . وهى الانتحار أو الفداء الذى يحل التناقض بين الماضى والحاضر ، والواقع والمثال . أى أن العدم هو المآل النهائى للوجود بين جدران الأسطورة الرومانسية .

ولما كانت العدمية الرومانسية طريق مسدود بحتمية بنائها الأسطورى المحكم الأغلاق ، والمعزول عن العالم ، فان يوسف السباعى الذى كان يسكب ذاتيته بسخاء شديد على البناء الروائى ـ فى رسم الشخصيات خصوصا كالضابط والفنان ـ وكانت هذه الذاتية تحجب عن بصيرته الفنية بقية انحاء العالم الرحب من حوله .. يعود فى « السقامات » ليبحث عن منفذ يفرج به عن همومه الاجتماعية التى خنقتها أسوار الأسطورة الرومانسية . ولكن السباعى ككاتب وابن مخلص للطبقة المتوسطة ، ما أن يصل الى حدود الضجيج الاجتماعى فى « السقامات » حتى يكتشف أنه يلامس « جافة حرجة » فيهرول عائدا فى حيرة واضطراب حتى يعثر على الحل فى موضوع جاهز دائما هو الثورة .

وتكاد « السقا مات » تشق عصا الطاعة على الفنان الرومانسى ، وتتحول به الى أرض الأدب الواقعى . فقد اتخذت مادتها الخام من أدنى درجات السلم الاجتماعى ، وعولجت هذه المادة وفق ما يمليه التعاطف الحار من الكاتب لشخصياته المتواضعة . كذلك فرضت هذه المادة على صاحبها الكثير من فروض الكتاب الواقعيين ومقاييسهم والزوايا التى ينظرون منها الى الحياة . فنحن لا نكاد نرى « بطلا » فى « السقا مات » ، وتلك هى أولى معالم الرؤية الواقعية للفن منذ أكثر من عشر سنوات مضت ، وان أمست الآن « محل نظر » من جانب الواقعيين فى جميع انحاء العالم حيث يحاولون صياغة « البطل الواقعى » فى أعمالهم الروائية . أما النظرية السابقة التى كان لها أبلغ التأثير على «السقامات» فهى تعدد الأبطال او الشخصيات ـ بمعنى أدق ـ فى العمل الروائى بحيث لا تتركز الأضواء على شخصية بعينها ، بل توزع الأضواء على جميع الشخصيات بنسبة تستمد درجتها من « الوضع » الذى توجد فيه هذه الشخصية أو تلك . كذلك ترتفع الاحداث والمواقف الى مستوى الشخصيات ، لأنها جميعا تكون فيما بينها « المناخ الاجتماعى والحركة التاريخية » التى تتنفس فيها الشخصية ، وتتبلور بواسطتها الدلالة النهائية للعمل الادبى .

هكذا نحن نلتقى فى « السقامات » بهذه المجموعة من الشخصيات : الصبى الصغير سيد ، والده المعلم شوشه ، جدته العجوز أم آمنة ، صديقهم شحاته أفندى . هذه هى المجموعة الرئيسية من الشخصيات ، تتساوى جميعها فى نسبة الضوء التى تنالها حسب موقع كل منها فى شبكة الاحداث ، كذلك نلتقى بهذه المجموعة من الأحداث : سيد أثناء اللعب والعمل والكتاب ، شحاته أفندى من الحاجة زمزم الى القبر ، المعلم شوشة مع القرب والحنفية أو عرش المياه والجنازات .. كل ذلك من خلال مجموعة محددة من العلاقات والمواقف .

هكذا نحن نلتقى فى « السقا مات » بهذه المجموعة من الشخصيات : الصبى الصغير سيد ، والده السراية التى يوزع عليها المياه ضمن البيوت الاخرى . ذلك أن سيد قد سرق احدى ثمرات الجوافة من شجرة قائمة فى الحديقة . ومن ثم يدخل الصبى الصغير فى جدل مع ابيه حول موقف السماء من هذه القضية . وينتهى الابن الى رأى حاسم : « اعتقد أن أخذ ما للغير اذا كنا فى حاجة اليه اكثر

منه لا تعتبر سرقة . انها مساعدة منـــا لله فى توزيع نعمه واقرار عدالته .. فنحن فى الواقع لا نأخذ ما للغير ، ولكننا نأخذ ما لله الفائض عن حاجة الغير ، انها معاونة لله لا أكثر ولا أقل » .. وتتوالى أحداث الرواية منـــذ تلك اللحظة التى يتصادف فيها وجود سيد والمعلم شوشة بمطعم الحاجة زمزم حين يتأزم الموقف بينهـــا وبين رجل مهدم يدعى شـــحاتة أفندى لم يستطع أن يدفع قيمة الطعام الذى أكله . ويتقدم شوشة لحل الموقف الذى كاد ينتهى بخلع ثياب الرجل ، فيطلب الى المرأة خصم القيمة التى أكل بها شحاتة من المبلغ المدينة به له فى حساب القرب التى زودها بها خلال أشهر ماطلت أثنـــاءها دفع الحســـاب . منذ هـــذه اللحظة ـ كما قلت ـ تبـــدأ أحداث الرواية . ومن يقرأ « الســـقا مات » يعجب بلا شك لهذا القول اذ أنه يرى « أشـــياء » كثيرة حدثت قبل ذلك .. ولكنى قصدت الى أن هذا الموقف المتأزم كان البداية الفنية الحقيقية للرواية . فكل ما سبقه وما تلاه لا يرتفع على مستوى الحواشى والذيول والزوائد التى كان يجدر بالفنان بترها حتى يستقيم بناء الأحداث . ولست أقول أنه لو بترت هذه الشوائب لما نقصت الرواية شيئا ، ولكنى أؤكد على القول بأن الرواية قد تأثرت فى بنائها ومحتواها من أثر هذه الزيادات التى أصابتها بتضخم وترهل ومبالغة نالت من قيمتها الفنية والفكرية على السواء . ذلك أن الكاتب لم يبدأ عمله بتصميم مبدئى ـ من الممكن تغيير تفاصيله مع التزام حدوده ، كما لم يقم بعمليـــة « مونتاج » نهائيـــة تزيل من أمام العمل الأدبى كافة معوقات اتســـاقه الفنى والفكرى .

لم يتقدم الفنان الى عمله الروائى بتصميم مبدئى ، ويدلنـــا على ذلك أنه خلط بين وسيلة السرد فى الرواية ، والوســـائل السينمائية فى الفيلم التسجيلى . فقـــد آثر أن ينتقل من مشهد الى آخر دون أن يبرر ذلك الا بقوله « ولنترك فلانا ... ولنعد وراء فلان » وهـــكذا أصاب السياق بالخلل المحتوم حين أصبحت المرئيات أمام الكاتب لا تكلفه سوى عناء نقلها المباشر دون فحصها وتصنيفها واختيار الصالح منها للاطراد الفنى والمادة الفكرية . هكذا نستطيع أن نغفل عن لهو سيد مع أنداده عند شجرة التوت أو بين جدران الكتاب ، بل ان الفنان نفسه يقول لنا بصراحة غريبة « لنترك الصبية .. ولنعد الى شوشة وشـــحاتة » . والحق أن العلاقة الجديدة بين شوشة وشحاتة هى الخيط الرئيسى الذى ينتظم أحداث الرواية فى مختلف مراحلها ومستوياتها . فالمرحلة الأولى أبرزت لنا مدى التضامن الحى العميق بين أبناء الطبقة الكادحة ، خاصة فى الأزمات . وقد تكاملت هذه المرحلة حين عاد شحاتة أفندى فى اليوم التالى الى بيت المعلم شوشة ليعطيه المبلغ الذى دفعه عنه بالأمس . وما أن يكتشف شوشة أن شحاتة قد باع كل ما لديه للوفاء بالمبلغ ، ولم يعد لديه مكانا يبيت فيه حتى يسارع الى استضافته بغرفة خالية فى المنزل . وتنعقد بينهما أواصر الصداقة لتبـــدأ الرواية مرحلة جديدة . تلك هى مرحلة « العناء المشترك » ازاء الحيـــاة والموت . فقد كانت حرفة شحاتة أفندى هى السير أمام الجنازات ، وكان المعلم شوشة ممن يفزعون من الموت وكل ما يمت اليـــه بصلة فزعا شديدا . على أن شحاتة كان يقف فى الطرف النقيض من فزع شوشة ، فراح يصف عمله فى بساطة ويسر قائلا « يسمونا لفندية .. واحنا ما فيناش من لفندية غير البدلة .. الواحد منا يلبس البدلة الرسمى الى حيلته ويلبس الفوطة الحمرة اللى زى قوط بتوع العرقسوس على وسطه .. ويمسك فى ايده المنقد أو القمقم .. ونزف المرحوم لغاية التربة .. يعنى بالعربى تقـــدر تعتبرنى زى صبى العالمة .. بس هية بتزف الذى لن يرحم ، وأنا بزف المرحوم .. هية بتزفه لقلبة الدماغ .. وأنا بزفه لراحة البـــال .. باللدمة مش برضه أنا أحسن ؟ » .. غير أن الفنان لن يشأ بهذه الكلمات سوى التمهيد « للموقف » الروائى ..

اى أن الاقتـــاع الذهنى بالمحاجاة المنطقية لم يكن قط أداة التفاهم بين أبناء هذه الطبقة الكادحة ، وانما كان « الحدث » مرتديا احدى الأفكار المحورية فى الرواية هو السبيل الى « قبول » الشـــخصية للواقع أو رفضها له ، تأقلمها معـــه ، أو تمردها عليه ، ثباتها وسكونيتها ، أو ديناميكيتها وتغيرها . وربما كانت « السقا مات » هى العمل الروائى الوحيد فى أدب يوسف السباعى ، الذى استطاع أن يخلق به الشخصية المتطورة ، بالرغم من خلو الرواية أصلا من المحور الفنى – ولا أقول الفكرى – الذى يربط بين أجزاء هذا العمل الجيـــد ربطا محكما . ولقد كان لجوء الفنان الى الربط الشـــكلى بين (المشاهد) بطريقـــة السيناريو السينمائى من آثار تلك المرحلة المبكرة فى تاريخه الفنى ، مرحلة « الفانتازيا الفاجعة » حيث كانت الرواية – اللوحـــة هى الأساس الفنى عنـــد الكاتب حين يصبح عمله مجرد « استعراض » بعض الصور من (الحياة) كما يفهمها لينتهى أخيرا بالعظة المفروضة مسبقا . ولكنه فى « السقا مات » حيث كاد ينتقل الى مرحلة جديدة من مراحل تطوره هى الحافة الحرجة بين الرومانسية والواقعية فى الأدب .. فان تلك الطريقـــة التى لم تضر به كثيرا فى أوائل حياته الفنية – لأن القالب الفانتازى بطبيعته يسمح بها – أقبلت فى هـــذه المرحلة الجديدة فأثرت أبلغ التأثير على البناء الروائى فى « السقا مات » . ذلك أن تكوينها الواقعى يفرض من مراحل تطوره هى الحافة الحرجة بين الرومانسية التى تتطور فيها الشخصيات وتنمو الأحداث وتتحرك المواقف بحيث يصبح المضمون الفنى فى الرواية بناء داخليا متسقا . غير أن اهتزاز الفنان أو خلطه بين أدوات المرحلة الباكرة فى تاريخه الأولى ، وأدوات المرحلة الجديدة ، قد انعكس فى هـــذا التفكك والتمزق الذى أصاب العمل الفنى بما يحول بينـــه وبين التكامل والتماسك . الا أن درجة النضج التى أحرزتها « السقا مات » كفلت لهـــا هذا التقدم فى معنى الشخصية الفنية المتطورة ... فكان أن ألقى السباعى بشخصية المعلم شوشة فى « موقف » من الموت .

ولعل « الموت » هو البطل الحقيقى فى هذه الرواية ، لا لأنه كان سبيل الرزق لأكثر من شخصية فى الرواية ، بل لأنه كان الخيط الفنى الدقيق الذى يصل بين « الوجه الغائب » – زوجة شوشـــة التى ماتت أثناء ولادتها سيد – وبين الحالة الوجدانية الكئيبة المعذبة فى صمت التى كانت تظلل البيت وما ألم به من أحداث . فالسباعى لم يطمح لأن يكون الموت محورا فكريا يجمع حوله مبعثرات فلسفة الوجود والعدم ، كما أنه لم يحاول أن يستخلص منه احدى ملامح النفس المصرية الحزينة ، أو يشكل وجهة نظر فى الحياة كما فعل الحكيم بنظرية الخلود عند المصريين .. كلا ، لم يطمح السباعى الى شىء من هـــذا ، ولكنه جعل من الموت « شخصية » حاضرة بين مختلف الأحداث والشخصيات والمواقف ، لا تتحرك وفق ما يدور فى ذهن المؤلف من أفكار ، وانما تحركها الدلالتان : الاجتماعية والميتافيزيقية ، لمعنى القدر . لقد تحدث شحاتة أفندى طويلا عن حرفته ، عن لقائه المباشر بالموت ، وكيف لاقاه أول الأمر بانزعاج شـــديد ، ثم بدأت حـــدة اللقـــاء تخف قليلا حتى أصبحت احـــدى متعه فى الحياة هى أن يزف ميتا الى القبر . أما متعته الأخرى فهى النســـاء مهما بلغ الستين من العمر . والحديث الطويل لشحاتة أفندى لابد أن يتضمن الحـــكايات والمثل والحكم . ذلك أنه لا ينسى مشهد الرجل العظيم الذى مات فأمست جثته فى بشاعة جثة الكلب ، ولا ينسى أيضا ، وهذا هو المهم ، أنه سيموت يوما . ويقبل هذا اليوم بالفعل قبيل موعده مع احـــدى النساء بســـاعات قليلة . ويموت شحاتة ، لا لتنتهى قصته ، وانما لتمسك بخيط « الموت » الى بقية مراحل الرواية . ان المعلم شوشة يرتدى بدلة الأفندية السوداء لأول مرة فى حياته ويسير بها فى مقدمة جنازة شحاتة (الجنازة هنا من قبيل المجاز

لانها لم تكن هـــكذا تماما) . ويدفنه فى مقبرة أسرته ، وهناك فى لقائه مع كهف الموت تصطدم قدماه بجمجمة ميت يعرف صـــاحبها ـ أو صاحبتها ـ جيدا . انها بقايا الرأس الفاتنة لزوجته الراحلة . هنا تتكامل ، أو تستمر ، قصـــة شوشة مع الموت . فمنذ ذلك اليوم يعمل أفنديا فى الجنازات يشيع الموتى مهما تهامس الناس وعاير الصغار ابنه سيد ، ومهما أقبلت عليه الأيام وجلس على عرش الميـــاه والحنفية فى يده ، هو المانح وهو المانع . لقد قرر بينه وبين نفسه أن يدخل فى « تجربة » مع الموت ، فانهزم مرة وثانية وثالثة ، كلما الحت ماقيه على نزف دموعه ، ولكنه ما لبث مع الأيام أن بدأ يشـــعر بمتعة ما فى هذه الحرفة الجديدة .

عندئذ يلتقط السباعى هـــذا الخيط الهام لتتبلور فى مخيلته أبعاد الرواية .. فاذا كان قد بدأ أحداثها بسيد الصغير ، فانه ينتهى بهـــذه الأحداث عند هذا الصبى نفسه . ذلك أن أنداد الصبى الأشقياء ظلوا يعايرونه بحرفة أبيه الجديدة صائحين فى وجهه « أبوك السقا مات » .. وهو لا يكاد يصدق أن هذا الأب يمكن أن يفارقه يوما مثلما فارقهم شحاتة أفندى الذى ذهب فجأة ولم يعد أبدا . لهذا يصارح اياه ـ وهما يستحمان ذات مساء ـ بكل هواجسه ، فتنفجر كوامن الأب ، ويحكى للطفل كيف ماتت أمه ولم تكن مريضة أو عجوزا وكان الجميع بحاجة اليها . ويقص عليه . تفاصيل الغرام الجميل الذى نشأ بينهما عندما كان يسقى شجرة « التمر حنة » بحديقة السراية ، اذ كانت تعمل هناك خادمة ، ثم تزوجا . ولم تطل بهـــا الحياة فقد ماتت أثناء الولادة . ولكن شوشة يعد ابنـــه فى النهاية بأنه لن يموت ، وانه لن يسير أمام الجنازات . ويطمئن بال سيد ويستريح تماما . وفى اليوم التالى يكتشف الجميع مرض الأب ، فقد أصابه البرد بنزلة حادة أو التهاب رئوى . وذهب ســـيد الى الحاجة زمزم يطالبها بما لديها من حساب والده ليشترى له الدواء ، فلا يصيبه منها سوى « علقة ساخنة » . ويعود الى المنزل متأخرا ، ولكنه يفاجأ بما لم يكن بالحسبان ، بما كان يتمنـــاه للحاجة زمزم ومطعمها وصبيها جاد . لقد التهم الشق الكامن فى أحد الجدران ، وتحطم السقف وانهد البيت كله على رأس المريض الذى يتوجع داخله . ومات المعلم شوشة فى اليوم التالى لوعده الصبى الصغير بأنه لن يموت . وارتدى ســـيد بدلة الحزن الأسود وسار أمام جنازة أبيه وهو يقول فى صوت هادىء « وكأنه يردد قطعة محفوظات حفظها عن ظهر قلب : انى أود أن أكرمه كما أكرم ســـواه .. وأنا لست حزينا .. انه ليس بأول أب يموت .. ولا كنت بأول يتيم يفقد أباه .. هذه هى أشياء تحدث كثيرا فى الحياة ، فيجب ألا ننظر اليها على أنها مآسى قد خصنا بها القدر ، يجب أن نعرف أن هذه هى سنة الحياة وطبيعة الأحداث فيها » . ويذهل المشيعون ، ومعهم القراء ، لا لأن سيد يحمل فى ذهنه الغض هذه الأفكار فقد سبق أن لقنها له أبوه فى اليوم السابق .. وانما لأن الصياغة اللغوية لهذه الأفكار ، والنهاية المنبرية للرواية ، أكدت بما لا يدع مجـــالا للشك أن هذا العمل الجيد ـ وهو أروع أعمال السباعى على الاطلاق ـ كان يقف بكاتبـــه على الحـــافة الحرجة من الأســـطورة الرومانســـية الى الأدب الواقعى .

لقد سجلت « الســقا مات » خطورة رائدة فى تاريخ الأدب الواقعى والرواية المصرية على الســواء . وهى خطوة تقف فى صف واحد مع الفتوحات الرائدة لعودة الروح والأرض وزقاق المدق . ولكنها ، ككل الأعمال الرائدة ، تمتلىء بالأخطاء الفنية والمسالب الفكرية جميعا . فهى من حيث الكم ، تكثر عيوبها عن عيوب المرحلة السابقة فى أدب السباعى ، وان كانت من حيث الـكيف تمثل تلك الحـافة الحرجة التى كان من الممكن أن يقفز منها هذا الكاتب الى آفاق الأدب الواقعى العظيم .

ذلك أن السباعي قد تمكن من بعث الحياة في قطاع بشرى كامل وأداه الزمن منذ بعيد ، واستطاع أن يجسد شقاء الطفولة المصرية في أدنى درجات الرواية بغير تعسف أو افتعال . كل ذلك عبر أدوات تعبيرية موفقة في أغلب الأحيان . فاللغة في « السقا مات » ليست مجرد أداة تعبير ، ولكنها أحد العناصر المكونة للعمل الفني ، أي أنها كانت تضيف الى واقعية العمل الفني من ثراء واقعية الواقع ما يحفظ له قيمته الذاتية كفن دون الاعتداء على القيمة الاجتماعية للواقع كمصدر غنى لقيم الفكر والجمال جميعا . هكذا يصاغ الحوار منحوتا من لحم الواقع الحي ، ولكن عملية النحت هذه أحالته الى شيء جديد في مستواه اللغوى البحت ، يقول شوشة موجها الحديث لشحاتة افندى :

« ـ يا عم حد الله بيني وبينهم .. أنا كاف نفسى شرهم .. انا أكبر دعوة بدعيها في صلاتي « اللهم اكفنى شر رغبات نفسى » .. هوا فيه حاجة بتذل الانسان وتستعبده قد رغباته ، رغبته في النساء بتذله لهم وبتخليه يجرى وراهم ويسترضيهم . ورغبته في المال بتذله لجمعه والحرص عليه ، ورغبته في الأكل بتذله لبطنه . هوا فيه درع يعين الانسان على الحياة .. قد الزهد .. هوا فيه أقوى في الحياة من انسان غلب رغباته وقتل مطالب جسده ..ده يبقى الانسان الحر اللى يقدر يدوس على الحياة بجزمته ...

ـ وليه ده كله ياسى شوشة ؟ تدوس الحياة بجزمتك ليه ؟ هي عملت فيك حاجة ؟ وهو لما تبقى مالكش ولا رغبة وتزهد في كل حاجة .. تعيش ليه ، وايه فايدة انك تبقى حر اذا كنت مانتاش عايز حاجة .. ما تسيب الدنيا أحسن .. الدنيا مافيهاش حاجة تستاهل العيشة غير شوية الرغبات اللى انت عايز تزهد فيها .. مافيهاش غير ساعة حظ .. فاذا كنت مانتاش عايز ساعة الحظ ... يبقى موتك أحسن .

وضحك شوشة وقال :

ـ ما هو أصل الواحد ما يلاقيهاش بالساهل .. بيدوخ لغاية ما يطولها ياسى شحاتة .

ـ ما هي دى لذتها .. هي دى الدنيا .. انك تجرى ورا حاجة عايزها ..

يوم ما يكونش لك حاجة تعوزها ، وتجرى وراها .. يعنى مت .. » لقد تعمدت اقتباس هذا النص المطول نسبيا حتى يغنيني عن التدليل على أن قضية الفصحى والعامية قد أصبحت بالفعل قضية بائرة ، ذلك أنها وليدة مفهوم يختلف عن مكان اللغة في العمل الفني ان « السقا مات » بحوارها العامى في أغلبه ، وبألفاظها العامية في السرد ، انما تؤكد حيوية اللغة كعنصر فني لا كأداة تفاهم . فاللغة كأداة تعبير أو تفاهم هي لغة الواقع الخام فحسب ، أما انتقال هذا الواقع من مادته الخام الى البناء الفني ، فانه يجعل من اللغة عنصرا غنيا بالفكر والموسيقى والصور التي تتكامل مع بقية عناصر العمل الفني من دلالات اجتماعية وسياسية الى مقومات نفسية وجمالية الى غيرها من عناصر التشابك المعقد في العمل الادبي . فالفصاحة أو العامية هنا ليست مشكلة ، لأن المهم هو مدى تكامل هذا العنصر ـ اللغوى لا اللفظى ـ مع بقية عناصر البناء . لقد نجحت العامية المصرية في « السقا مات » في أن تعبر عن أدق خلجات الفنان وأفكاره في الحياة . والموت ، ولم تنجح الفصحى في نفس الرواية بل خلقت تناقضا واضحا بين الصور الذهنية والتعبيرات المجردة ، وبين الاطار الواقعي .. الا أن نجاح

العامية وسقوط الفصحى فى « السقا مات » لا يعنى مطلقا أن العامية أو الفصحى تملك فى ذاتها مقومات النجاح او الفشل . بل يتم النجاح ويحدث الفشل من ذلك « التكامل » النفسى والاجتماعى والفكرى والجمالى بين مختلف عناصر العمل الفنى • كذلك فان نجاح العاميـــة او الفصحى أراه تعبيرا مجـــازيا ناقصا . لان النجاح أو الفشل يصيب « العمل الفنى » ككل ، مهما كان السبب هو الأداء الوظيفى لأحد عناصره فربما كانت الرؤية الفكرية هى التى الجأت الفنان ـ كما هو الحال فى السقا مات ـ الى استخدام الفصحى . ولما كانت الصياغة التقريرية هى التى تحملت بحث التعبير عن هذه الرؤية ، فان اللغة جاءت مهزوزة بصورة واضحة ، وكأن ثمة مسافة بينها وبين « الأصل » الفنى للغة . بينما استطاعت نفس الرؤية أن تحيل اللغة على لسان رجل الموت الى مصدر فنى للفكاهة العـــذبة التى كانت تخفف من وطأة أحداث المأساة .

ان « السقا مات » مليئة بالفجوات الســـاذجة كالتعليق على الأحداث بصورة مباشرة أو الانتقال من حدث الى آخر دون ارتباط جدى عميق الدلالة ، كما ان صوت المؤلف كان يرتفع كثيرا حين ينطق على لسان بعض الشخصيات بما يتناقض مع مستواهم الذهنى عنـــدما يستخدم الفصحى ، كذلك فالمفاجآت التى تصطدم ببعضـــها البعض ، أو الحلول التى تســـتهدف الراحة السريعة للقارىء .. كل هذا وغيره كثير اسهم فى ان تظل « الســـقا مات » مجرد حافة حرجة فى أدب السباعى لم ينجح فى تجاوزها ولا فى العودة منها الى وراء . فبالرغم من رائحة المأســـاة الاجتماعية التى تفوح من كل سطر فيها مع الفقر والموت ، فان هـــذه المأساة بجذورها المادية وانعكاساتها الفكرية لم تعرف طريقها الى رصيد العقلية الخالقة فى أدب يوسف السباعى • هذا لا يعنى مطلقا بأن الفنـــان مطالب بتقديم بحوث سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية فى عمله الفنى .. من السذاجة أن تزاد على هـــذه الدعوى ببطلانهـــا . وانما يعنى ذلك أن التكوين الطبقى والعاطفى والفـــكرى للفنان بخبراته الجماليـــة والسيكلوجية والثقافية ، ينعكس حتما على عمله الفنى مهما كان هذا العمل « هروبا من شخصية صاحبه » كما يقول اليوت • فهذا الهروب الذى يضفى على الأدب نصيبه من الموضوعية لا ينفى بأية حال أن ثمة مصدرا أساسيا له ، هو الينبوع الذاتى للعمل الأدبى . لذلك يخيل الى أن ما يشوب هـــذا العمل الجيد الذى يعد ـ فى رأيى الشخصى الاجتهادى ـ اروع ما كتبه السباعى فى حياته الأدبية ، هو توقف الكاتب أيديولوجيـــا عنـــد أعتاب الطبقة المتوســـطة التى نشأ منها وتدرج فئاتها المختلفة الى أن وصل فى عام ١٩٥٢ ـ عندما كتبت هذه الرواية ونشرت ـ مرحلة اجتماعية تباعد تلقائيا بينه وبين الفئات الكادحة منالطبقات المسحوقة . هـــذه المسافة الطبقية هى المسئولة أولا عن بعد المأساة الواقعية فى « السقا مات » عن جذورها الاجتماعية وأصداءها الفكرية ، كما أن هذه المسافة بعينهـــا تعد الدليل الاكبر على المجهود الكبير الذى عاناه يوسف السباعى فى محاولته الصادقة المخلصة .

فقد استطاعت « الفانتازيا الفاجعة » أن تتحول على يديه الى « الأسطورة الرومانسية » ولكنها سرعان ما تحولت مرة أخرى الى تلك الحافة الحرجة التى لامست مأساة المجتمع وتفتحت على مشكلاته وقاربت أن تكون نموذجا للماساة الواقعية ... لولا ان المفكر والفنان ـ دائما ـ لا يتجاوز مقتضيات التاريخ . ولهذا كان السباعى واحدا من أهم كتاب المأساة الرومانسية فى الرواية المصرية الحديثة .. فقد عاد اليها بشغف شديد فى أعماله التاليـــة التى تنـــاولت « الثورة » كمادة تاريخية جاهزة . اما « السقا مات » فكانت انطلاقة فذة لا تكتشف لها امتدادا فى أعماله الأخرى .

صغيرة

وقفت على « الرصــــيف » تحت « تندة » المقهى .. صغيرة .. سمراء . ضـامرة ، يرتعش كيانها فى انتفاضات متشنجة من شدة الرطوبة .. وقطرات المطر تنحدر متوالية من فوق رأســـها وتبلل جلبابها .. مـدت يدها اليمنى تنثر الميـــاه من فوق شعرها .. بينما يدها اليسرى تسد فوهة «كوز الصفيح» المعلق بخيـط من « الدوبارة » تحت ابطها حتى لا ينفذ الرذاذ داخله ! ..

ثم أمالت رأسها بحذر واطلت داخل المقهى وجاستها بنظرات متنقلة .

وللتو التمعت فى عينيها احساسات مكتئبة ! ..



بقلم
عبد العال الحمامصي

المقهى خالية من « النفايات » تماما . كانما أقلع عن التدخين كل زبائنها ! .. غريبة ! .. فى مثل هـــذا الوقت عادة تكون المقهى مليئة بالنفايات المتناثرة فى أرجائها ! ..

لابد أن « جـوده » صبى « الأسطى علام » سائق عربة النقل قد سبقها ! .

كل الظروف اليوم تعاكسها ! ..

نفضت رأســها لتزيل قطرات المطر التى تتخلل شعرها . وما زالت الرعشة تسرى فى جسدها .. ومن جديد انطلقت نظراتها الطائرة تتفرس تحت المناضد . وبين أقدام الزبائن بدون أن تجرؤ على خطوة داخلية واحدة !! .

« المعلم سالم » صاحب المقهى يجلس بجوار « البوفيه » عملاقا يزرع الخوف بنظراته المخيفــة التى يرهبها الميدان بأسره !! .

وارتد بصرها الى الكوز تحت ابطها . ففامت أساريرها بالأسى !! .

ان حصيلتها اليوم من نفايات السجائر لا تكاد تصل الى نصف المطلوب منهـا ان تلتقطه ..

مهما كانت الظـــروف .. لابد أن يكتظ الكوز الى حافته .. وآلا فالعذاب فى انتظارها ! ..

هذا ما تعرفه جيدا .. لابد ان يمتلئ الكوز تماما .. كل مطلع شمس تسمع كلمات التحـــذير والتهـديد بالعقاب لو عادت بالكوز ناقصا .. آثار العقاب فى كل موضع من جسدها تذكرها بأن النقص معناه اضافة المزيد من هـــذه العلامات !! .

وقعتك الليلة سوداء يا زينب .. « مندوهة » مغتاظة منك لأنك بالأمس اندمجت مع أطفال الحارة فى لعبة « العريس والعروسة » ونسيت ابنها بجوار باب بيت « أم السعد » حتى رفسه حمار زوجها فى بطنه وكاد يودى بحياته .. وقعتك سوداء .. ستجدها مندوهة فرصة .. الليلة .. وتخرج غيظها كدماتا زرقاء فوق جسدك !! .

بعد الظهر عندما أسندت رأسها الى جدار « طاحونة الخواجا برنابا » لتريح قدميها من تعب السير المتواصل بحثا عن النفايات .. لم تكن تتوقع أن النوم سوف يدهمها .. فلا تصحو الا و « الشيخ القرنى » يؤذن لصلاة العصر من فوق سطح « زاوية العارف بالله القرطبى » .. ! ..

لم تنم بارادتها .. قضت ليلتها بالأمس أرقة ساهرة .. خوفا من انتقام مندوهة .. لما حدث لابنها !! .

واندفعت الهواجس تسوط مشاعرها ..

انها تعرف جيداً .. ما سوف يحدث لها ! .. عندما تعود الى « العشة » بهذا القدر الذى جمعته من المقاهى .. والشوارع ، والأرصفة !! .

لدرجة أنها تفضل أن تبات فوق رصيف « الميدان » .. فى العراء .. والصقيع .. والحشرات .. ومعاكسات « صبيان موقف عربات الأجرة » على أن تعود الى هناك .. ليتورم صدغها من صفعات أبيها الأعمى .. وشراسة مندوهة امرأته .. صاحبة « السوابق » خريجة السجون .. « فتوة » حارة القبة !! .

كفت السماء نهائيا عن اسقاط مطرها .. وتحركت لتغادر الرصيف ، وهى تقرأ « الفاتحة » فى سرها للشيخ « القرطبى » ولى الله صاحب الكرامات متوسلة اليه بجاه النبى ان يمنحها مدده .. وبركته .. لتعثر على « كوم » من النفايات يسد الفراغ الكبير فى كوزها !! .

ولكنها عادت تتوقف من جديد عندما رأت « عمار أفندى » يخرج علبة سجائره ويقدم منها واحدة للأستاذ « جوزيف » أمين « شونة بنك التسليف » الذى يلاعبه « الطاولة » ويشعل لنفسه واحدة أخرى !! .. بينما «مدحت» الصغير ابن عمار افندى يضع صفارته فى فمه ويخرج منها أصواتا تروق زبائن المقهى فيداعبونه بابتساماتهم المشجعة ! ..

وتنبه « المعلم سالم » لوجودها أمام باب المقهى ، فسحب « مبسم الشيشة » من فمه .. وبسرعة اهتز شاربه . وظهرت « كشرته » الرهيبة .. وزمجر يصرخ فيها :

ــ انت .. يا مقصوفة الرقبة .. غورى من عندك .. طول النهار قدامى بخلقتك .. اللى تقطع الخميرة من البيوت ..

وبصق بجوار رجل المنضدة ..

ثم أردف وقد ازدادت كشرته تقطيبا :

ــ « تحركى .. يا وجه النكد .. دائما تحجلين أمام المقهى مثل أبو الفصاد أمامك البلد واسعة .. جاءتك داهية .. »

انها لا تعرف لماذا يكرهها المعلم سالم لدرجة أنه لا يطيق رؤياها داخل المقهى



او خارجه .. لماذا يبغضها .. وهى لا تتردد أبدا فى قضاء أى حاجة يطلبها منها ... لماذا يمقتها الناس .. ويتشاءمون من رؤياها .. ما ذنبها اذا كانت دميمةبشعة الوجه .؟. «مندوهة» امرأة أبيها .. تقول بأنها « طالعة » لأمها .. ولا تستطيع هى أن تصدق ذلك .. فهى لم تر أمها أبدا .. ماتت .. بعد ما وضعتها مباشرة .. وهذا ما يجعل الناس يتشاءمون من نحسها .

« لولا أنها « فقرية » ما كانت أكلت امها لحظة مولدها » .

دائما تقول لها مندوهة هذه العبارة !!

وتوارت الصغيرة بعيدا عن نظرات المعلم سالم خلف ضلفة الباب ريثما يلقى عمار افندى والأستاذ كمال بالنفايتين . متمنية أن يقذفا بهما خارج المقهى .. لتتجنب شتائم المعلم وزعيقه ..

ومن ثقب ضلفة الباب ظلت تراقب مصير السيجارتين .. عمار افندى يجذب أنفاس السيجارة بعصبية وانفعال كدأبه دائما عندما يكون اللعب ليس فى صالحه .. عمار لا يطيق الهزيمة أبدا .. رغم أنه غالبا هو الذى يدفع ثمن « الطلبات » سواء كان هو الغالب أم المهزوم !! .

ثم وضع السيجارة على حافة المنضدة .. واستغرق فى تفكير عميق . ونظراته تتطاير بين « خانات » الطاولة وأقشطتها .

يا عينى .. لقد أحرقت السيجارة أنامل « مدحت » الصغير .. عندما امتدت يده لتمسك بها فى غفلة من والده ..

وصعبت عليها دموع الصغير .. وهى تتفرس فى وجهه المتورد .. وشعره الفاحم الطويل وقد تدلت خصلات منه فوق جبهته .. وملابسه الأنيقة .. ما أحلاها .. كل ما فيه رائع ونظيف ! ..

وراودت قلبها أمنية فى ان تمسح له دموعه .. أن تلمس بيدها شعره .. ان تمر بها فوق نعومة خده .. ستغسل يدها من رماد النفايات قبل أن تفعل حتى لا تلوث نصاعة وجنته !! .

والتمعت فى عينيهاكآبة عندما وجدت نفسها تقارن بين نفسها وبينه .. هو .. أكثر من يد امتدت تربت ظهره .. وتمسح دموعه .. وتهدهده .. ! حتى « عكاشة » الجرسون اندفع خارج المقهى واشترى قطعة حلوى ليسكت بها نحيبه .. وهى .. عندما يدوسها حمار .. أو تصطدم عفوا برجل فى الطريق .. تمتد الأيادى لتصفعها .. وتنطلق الألسنة تلعنها ! .

وغادر المعلم سالم المقهى فشعرت بالارتياح .. وانتزعت نفسها من وراء الضلفة .. ودلفت الى الداخل بخطوات متوجسة فى البداية .. ثم فى جرأة عندما وجدت عكاشة لا يعترض على دخولها ..

ووجدت بعض النفايات بجوار أرجل المنضدة التى يجلس عليها عمار أفندى .. وأخريات كانت تحجبهن المقاعد .. وقبل أن تشرع يدها للالتقاط باغتتها يد ثقيلة تعرفها جيدا .. وأزاحتها فى

عنف ثم اندفعت داخل الكوز واختطفت اغلب ما به ! ..

وتناهت اليها قهقهة الصغير ابن عمار أفندى سعيدة بطرافة ما حدث ! ... دائما يحدث هــذا .. واجتاح الغيظ المقهور كيانهـــا .. لو كانت ولدا .. لعرفت كيف تؤدب « جــودة » صبى « الأسطى علام » وتنتقم لكل ما يفعله بها .. لو كانت حتى فى مثل بدانته !! انهـــا لا تعرف من أين يخرج لها جودة باستمرار كانهـــا تنشق عنـــه الأرض ليفاجأها ويغتصب اغلب ما تكون انفقت يومها فى جمعه من نفايات .. ولا يتورع عن ضربها لو اعترضت أو بدرت منهـــا مقاومة ..

وفوق هذا يستعدى عليها صحابه من صبيان موقف عربات الأجرة يلاحقونها بالأحجار الصغيرة .. وكلماتهم الموجهة التى تعايرها بزوجة أبيها عشيقة كل الرجال !! ..

وسارت مقهورة متخاذلة .. تضرب الارض بخطواتهـــا .. وقـــد انطلقت خواطرها تتخيل ما سوف يقع لها عندما تعود بهـــذا القليل الذى بقى لديها .. والذى لا يمكن أن يفى بشراهة والدها فى التدخين !! .

سوف يمسك بها من شعرها وتنهال عليهـــا صفعاته وركلاته .. وستنبرى منـــدوهة لتضربها فى كل موضع من جسدها .. وتتهمها بانها قضت يومها فى « الصغرنة » مع عيـــال الموقف .. وأنها من صغرها « طالعة مايصة » لأمها .. وكلما اشتدت ضرباتهـــا عنفا طلب منها الأعمى مدمن « الأفيون » المزيد من الضربات .. لتربيها !! .

ومن خلال هواجسها وجدت نفسها تفكر فى الصغير ابن عمار أفندى .. لماذا ليس لها مثل حياته ؟ .. لماذا ؟! .

« وانكمش » السؤال فى أعماقهـــا مهزوما .. ثم ضـــاع فى دوامة قلقها ومخاوفها .. !

النهار يخبو نوره .. وليست امامها فرصـــة .. كل شىء ضدها .. حتى « الشيخ القرطبى » غاضـــب عليها . ولم يستجب لضراعتها والفاتحـــة التى قرأتها له ليمنحها سره وبركاته !! .

وتوقفت تنتحب فى نشـــيج لاهث متقطع .. تراودها فكرة عـــدم العودة .. ومن بعيد لمحت احدى النفـــايات تلفظ أنفاسها فمسحت دموعها براحة يدها وواصلت سيرها .. ونظراتها الحادة المترصدة تذرع عرض الطريق !! .